

Cahiers
Claude Simon

Cahiers Claude Simon

4 | 2008
Varia

Inscriptions de l'Histoire dans *L'Herbe* de Claude Simon

Michel Bertrand



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/602>
DOI : 10.4000/ccs.602
ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2008
Pagination : 111-126
ISBN : 9782354120351
ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Michel Bertrand, « Inscriptions de l'Histoire dans *L'Herbe* de Claude Simon », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 4 | 2008, mis en ligne le 21 septembre 2017, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/602> ; DOI : 10.4000/ccs.602

Cahiers Claude Simon

Inscriptions de l'Histoire dans *L'Herbe* de Claude Simon

Michel BERTRAND*

Le premier contact qu'établit tout lecteur potentiel avec un livre s'exprime par le regard qu'il porte sur sa couverture. Ce péri-texte éditorial, précise Gérard Genette,

[...] se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement, de l'édition, c'est-à-dire du fait qu'un livre est édité, et éventuellement réédité, et proposé au public sous une ou plusieurs présentations plus ou moins diverses.¹

Si, conformément à la norme en usage aux Éditions de Minuit pour l'édition des romans, *L'Herbe* paraît en 1958 sous la couverture blanche frappée de l'étoile bleue, tout aussi conformément au principe régissant la réédition de ces mêmes romans dans la collection « double » des mêmes Éditions de Minuit, *L'Herbe* reparaît en 1986 sous une jaquette illustrée par une photographie. Cette photographie représentant un groupe de personnes – très précisément, cinq femmes, un homme d'âge mûr et un jeune garçon – attablés en plein air, figure également dans *Entretiens 31* à la suite d'un article

* Université de Provence.

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 2002, p. 21.

de Pierre Caminade consacré à *L'Herbe*¹ et dans l'ouvrage publié au Seuil que Lucien Dällenbach a rédigé sur Claude Simon², en regard d'un sous-chapitre intitulé « L'archive simonienne ». Dans les deux cas, la reproduction du cliché est suivie de la légende, « Personnages dans un jardin » (*L'Herbe*). Nous pourrions donc conclure hâtivement que ce document est issu des archives familiales de Claude Simon et qu'il a suscité de manière externe la conception de la scène au cours de laquelle Louise découvre « l'épreuve au bromure mal fixé, jaunie, aux reflets bruns » (*Herbe*, 223).

Toutefois, Gérard Roubichou nous dissuadait par avance de procéder à tout amalgame de ce type. Après avoir défini ce qu'il dénomme « l'inévitable investissement du romancier au travail », il notait : « La toute récente publication [...] de la photographie de famille [...] qui se rapporte à *L'Herbe*, loin de cautionner un "réalisme" du roman, nous semble désigner de façon évidente cet "investissement" personnel.³ ». Ainsi, le péri-texte éditorial de *L'Herbe*, procédant du rien de l'édition princeps vers ce tout que constitue l'intégration de la photographie lors de la réédition du roman au format de poche, et bien que n'impliquant *apriori* nullement Claude Simon, met pleinement en lumière la démarche adoptée par ce romancier au travail et, par voie de conséquence, constitue un utile élément de référence pour qui désire observer les inscriptions de l'Histoire au sein de l'œuvre.

Évoluant elle aussi du rien vers le tout, du rien qui étymologiquement *est* par principe vers le tout qui n'accède à l'être que par construction, notre étude s'intéressera tour à tour à l'insertion des histoires minuscules dans l'Histoire majuscule, au système de répétition qui régit toute histoire et aux fonctions respectives dévolues au texte et à l'image dans le mouvement qu'implique toute inscription. De l'insertion à l'inscription, en transitant par l'impulsion de la répétition, donc.

¹ Pierre Caminade, « Déjeuner avec l'herbe », *Entretiens 31*, Rodez, Subervie, 1972, n. p.

² Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, « Les Contemporains », 1988, p. 54.

Gérard Roubichou, *Lecture de L'Herbe de Claude Simon*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Lettera », 1976, p. 210.

Insertion

Dans *lecture de L'Herbe de Claude Simon*, Gérard Roubichou situe le roman dans une période qu'il qualifie de « centrale¹ » au sein de l'œuvre simonienne. Cette classification qui associe *L'Herbe* à *La Route des Flandres*, au *Palace* et à *Histoire* à l'intérieur d'une même rubrique temporelle, dissocie néanmoins ce texte des trois autres sur le plan thématique, en ce sens où contrairement à eux il n'est pas irrigué par une référence historique majeure. L'action romanesque de *La Route des Flandres* fait explicitement référence à la Seconde Guerre mondiale, des combats sur le front à la captivité en Allemagne. Le récit du *Palace* évoque la Barcelone révolutionnaire de septembre 1936. *Histoire* procède à des collages de textes relatant les campagnes militaires de l'armée romaine et les hauts-faits de la révolution russe. *L'Herbe*, par contraste, ne comprend qu'une brève allusion à l'exode de juin 1940.

Et pourtant ! La photographie qui figure sur l'édition de poche du roman nous renvoie à un passé révolu, historique en ce sens où il n'entretient aucun lien avec notre présent. Un passé que nous daterons en faisant coïncider le temps réel où fut prise la photographie et la datation, par définition fictive, que livre le texte du roman, en « Août 1896 » (*Herbe*, 225). La phrase de Boris Pasternak placée en exergue du roman, non seulement fait explicitement mention de l'Histoire, mais de surcroît érige l'herbe en métaphore par excellence de l'Histoire. De ce fait, semblant opérer à rebours, Claude Simon feint de conférer au titre de son roman, au demeurant énigmatique, une signification sans équivoque. Ainsi, la pratique hypertextuelle se reporterait de l'épigraphe vers le titre, conformément au processus décrit par Gérard Genette : « Cette pratique de l'épigraphe en annexe justificative du titre s'impose presque lorsque le titre est lui-même constitué d'un emprunt, d'une allusion ou d'une déformation parodique [...].² ». Enfin, dès les premières pages du roman, est retracé le singulier périple de sept cents kilomètres effectué par une vieille femme lors de la débâcle qui, en juin 1940, se caractérise par

¹ *Ibid.*, p. 18.

² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 160.

la dissolution de la nation française. Cette insertion d'une histoire minuscule au sein de l'Histoire majuscule conduit son frère à en tirer cette conclusion qu'il juge définitive sur le sujet : « Nous aurons au moins appris cela : que si endurer l'Histoire (pas s'y résigner : l'endurer), c'est la faire, alors la terne existence d'une vieille dame, c'est l'Histoire elle-même, la matière même de l'Histoire. » (36).

« Et ce fut son dernier voyage », note deux pages plus loin le narrateur. Entendons, ce récit analeptique signe la fin de toute référence historique à l'intérieur du roman. Ainsi, en ce domaine, l'incipit est aussi l'explicit. Toutefois, et *Ha Route des Flandres* et *Le Palace*, par exemple, nous enseignent que le fait historique ne réside pas dans son accomplissement, mais dans sa remémoration. Remémoration problématique, dont la difficulté n'est pas occultée, comme en témoignent les nombreux « mais comment savoir, comment savoir ? » (*RF*, 404) ou « mais comment savoir, que savoir ? » (407) de *La Route des Flandres*, ou comme l'attestent les innombrables « mais comment était-ce, comment était-ce ? » (*P*, 491) du *Palace*. Lors d'une nuit passée en compagnie de Corinne, Georges se rappelle les événements qu'il a vécus durant la guerre. À l'occasion de son retour à Barcelone, vingt-cinq ans après y avoir effectué un premier séjour, un ancien étudiant se souvient de faits s'étant déroulés dans la ville alors en proie à la révolution. Louise, elle, ne peut se remémorer l'arrivée de Marie dans la demeure de son frère, puisqu'elle n'a pas assisté à la scène, puisqu'elle ne pouvait assister à une scène se situant au sein d'une famille qui n'était pas encore la sienne. « (La scène – on l'avait plus tard décrite à Louise – » (*Herbe*, 29-30), précise le texte, soulignant de la sorte qu'il s'agit d'un récit de seconde main.

En fait, comme l'énonce la citation de Pasternak, « [p]ersonne ne fait l'histoire, on ne la voit pas, [...] » (*Herbe*, 7). Plus tard, décrivant les faits et gestes d'O durant sa guerre d'Espagne, le narrateur des *Géorgiques* notera : « [...] maintenant il avait simplement par-dessus la tête de toute cette histoire dont il doutait (en quoi il se trompait encore) qu'elle méritât qu'on l'écrivît avec un H majuscule et qui ne l'intéressait décidément pas [...] » (*G*, 304). Si nous prenons en compte, non le personnage romanesque, par nature fictif, mais la personne qui en constitue le modèle, il semble que non seulement « cette histoire » finit par l'intéresser puisqu'il lui consacrera un ro-

man, mais que de surcroît elle méritait « qu'on l'écrivît avec un H majuscule » parce qu'il la complète d'un appendice spécifiquement historique. Et, si nous ne prenons en considération que le personnage romanesque, il est évident qu'à l'instant même où il s'exprime, il est démenti par le narrateur qui possède en la circonstance la légitimité de l'autorité. Bref, en la matière, le métalangage a toujours préséance sur le langage, le jugement rétrospectif sur le commentaire immédiat.

Aussi nous faut-il reconsidérer la teneur de l'assertion proférée par Pierre. « La terne existence d'une vieille dame » ne saurait faire référence au seul épisode de l'exode. Ce syntagme nominal fait mention de l'ensemble de sa vie. L'histoire de Marie illustre, résume et permet de comprendre l'histoire de sa famille, l'Histoire de la France, l'Histoire du monde et même le principe d'Histoire en tant que tel. En effet, elle paraît accéder au statut d'allégorie du processus historique que le narrateur décrit ainsi :

[...] l'Histoire n'est pas, comme voudraient le faire croire les manuels scolaires, une série discontinue de dates, de traités et de batailles spectaculaires et cliquetantes [...], mais au contraire sans limite, et non seulement dans le temps [...], mais aussi dans ses effets, sans distinction entre ses participants [...]. (*Herbe*, 35)

Son existence, appréhendée selon l'axe de sa linéarité, est caractérisée par l'enchaînement de longues périodes de stagnation interrompues de loin en loin par des accidents aussi soudains que sereinement acceptés. En somme, une vie faite de routine que rien n'est parvenu sérieusement à perturber. Soit, sur un plan syntagmatique donc : l'éducation de son jeune frère effectuée conjointement avec sa sœur, Eugénie, qui s'estompe lorsqu'il entreprend des études supérieures, puis qui s'achève lorsqu'il se marie ; la juxtaposition des tâches professionnelles, agricoles et d'aménagement de la demeure familiale que suspend à peine la mort d'Eugénie, mais qu'interrompt définitivement la guerre ; puis, les promenades journalières dans la campagne environnante et la cueillette des fleurs que l'attaque dont elle est victime fait cesser brutalement ; enfin, le râle, la main sur le drap dont seule la mort aura raison.

Histoire, avec un h minuscule, simple, plane, grise, qui pourtant est l'Histoire avec un H majuscule, tumultueuse, frémissante, colorée. Elle est telle, car elle est récit mi-reconstitué, mi-imaginé par Louise et le narrateur du roman. Fabula, donc. À ce titre, et bien qu'elle ne soit pas totalement achevée, elle constitue une visible, une lisible référence pour Louise. La fin de l'histoire, représentée par la mort prochaine de Marie, annonce-t-elle la fin de sa propre histoire au sein de cette famille ? Cette rupture majeure sera-t-elle pour elle l'occasion d'accomplir cette rupture mineure qu'elle promet d'effectuer sans pourtant l'effectuer ? Ce serait la possibilité, pour elle aussi, d'en finir avec un déroulement linéaire qui possède la forme d'une succession d'itératifs – le cérémonial des repas familiaux, le rituel des rendez-vous avec l'amant... – et de commencer à Pau une nouvelle existence. Mais ce serait oublier que les rares modifications qui affectèrent la vie de Marie le firent à son insu. Ce serait surtout oublier que Marie l'a instituée gardienne du temple. Aussi, lorsque le roman s'achève, ne reproduit-elle par sa petite mort, la lente, longue, interminable agonie de Marie, que sur le mode du simulacre.

Impulsion de la répétition

Si l'insertion devient substitution, ou plus exactement parce que l'insertion devient substitution, la répétition est inévitable. L'Histoire est révolution, *La Route des Flandres* l'établit de manière magistrale. « Révolution » signifie « mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée repasse successivement par les mêmes points » (*P*, 413), l'épigraphe du *Palace* le rappelle. Et, précise Alastair Duncan, « [l]a spirale de l'histoire, selon le romancier, repasse par les mêmes points¹ ». Or, selon Gérard Roubichou, la spirale constitue la figure qui, par excellence, caractérise *L'Herbe* : « Il semble que nous ayons là une figure particulière assez proche d'une spirale, qui pourrait bien caractériser la structure aussi bien que le mouvement de l'écriture de *L'Herbe*.² ». Donc, la mise en place de la représentation du mouvement cyclique qui, selon Claude Simon, affecte l'Histoire, ne se situe

¹ Alastair Duncan, « Notice » du *Palace* (*CE*, 1347).

² Gérard Roubichou, *op. cit.*, p. 264.

pas, comme on l'a souvent affirmé, dans *La Rouie des Flandres*, mais est avéré dès *L'Herbe*. Cette impulsion réside très précisément dans la décision du romancier d'écrire l'histoire familiale, volonté qui ne l'avait pas véritablement habité auparavant. Pour ce faire, il conçoit deux cycles *a priori* distincts. L'un masculin, l'autre féminin. L'un linéaire, l'autre transversal. Le second plus court que le premier. Sur-tout, le premier construit selon le principe de la dégradation et le second régi par le mode de la transmission. Ainsi, au-delà de leurs caractères propres, les figures ainsi constituées accèdent à l'existence romanesque grâce aux diverses rotations qu'elles effectuent l'une relativement à l'autre. C'est, en quelque sorte, une application pratique de cette théorie des ensembles que Claude Simon évoque dans ses « réponses à quelques questions écrites de Ludovic Janvier » :

[...] d'un groupe de triangles, dont un bleu, on passe à un autre groupe, composé, lui, de carrés, parce que l'un de ces carrés est bleu, puis de ce nouveau groupe à un groupe de cercles parce que l'un des carrés du deuxième groupe et l'un des cercles du troisième sont tous deux rouges, etc. [...]¹

Ce schéma possède, selon nous, l'intérêt de révéler la position isolée qu'occupe Sabine au sein de cette configuration. Traditionnellement associée à Pierre, elle forme avec lui un couple régi par le régime matrimonial, mais ne saurait participer du même « ensemble » que lui. Et, encore, cette notion de couple est-elle sans cesse remise en question par les incessantes accusations d'adultère dont elle accable son époux. La seule séquence qui les place tous deux seuls en présence est une scène de lutte, d'abord verbale, physique ensuite. Pourtant, sans lui appartenir, Sabine est nécessaire à la constitution du groupe formé par son beau-père, son mari et son fils. Son mariage avec Pierre est décrit comme l'alliance de la carpe et du lapin. Aussi, conformément au schéma établi par Pascal Mougin², cette hétérogamie ne peut produire qu'un bâtard. L'entropie qui confère sa « couleur » à l'ensemble masculin, Sabine en est aussi responsable. Certes, la révolte que déploie Georges à l'encontre du savoir :

¹ Claude Simon, « Réponses à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *Entretiens* 31, p. 21.

² Pascal Mougin, « De l'habitus à la phrase », communication prononcée lors du séminaire Claude Simon, Paris, ENS-Ulm, 11 juin 2005.

- « ...parce que je voudrais n'avoir jamais lu un livre, jamais touché un livre de ma vie, ne même pas savoir qu'il existe quelque chose qui s'appelle des livres, et même, si possible, ne même pas savoir [...] ». (*Herbe*, 152)

est sans équivoque possible une révolte dirigée contre son père :

« [...] il n'était même pas concevable dans ou pour Son orgueil que Son fils pût être, pût vouloir être autre chose que ce que lui-même... » (154)

Toutefois, son désir de briser la ligne ascendante, qui conduit de son grand-père paysan à son père professeur, en renouant les fils rompus de la tradition familiale, est vicié *de facto* par le poids héréditaire que lui a aussi transmis sa mère. Si intersection il y a entre les deux groupes familiaux, elle réside très précisément dans leur commun attachement à la terre. Mais si l'un de ces groupes la travaille, l'autre se borne à en recueillir les fruits. Aussi Georges est-il inapte aux travaux de l'agriculture, comme les poires que produisent ses poiriers sont impropres à la consommation. Sa peau trop blanche ne peut que noircir au soleil, comme les poires ne peuvent que pourrir avant d'être mûres. Si à l'évidence il n'a rien hérité de son aïeul paternel, en revanche il n'y a guère de doute que sa propension à perdre des sommes énormes au jeu soit un legs de ses ancêtres maternels. Or, ce personnage, prénommé Georges, qui accède ainsi configuré à l'existence romanesque dans *L'Herbe*, reparaitra périodiquement dans l'œuvre simonienne. Ne serait-ce, pour ne citer que deux exemples évidents, que dans *La Route des Flandres* dont il est le héros et dans *Les Géorgiques* dont le titre peut être lu comme une référence à la « geste de Georges ».

Toutefois, si au sein de ce premier ensemble Sabine donne l'impulsion à une histoire, celle-ci n'accèdera véritablement au statut d'Histoire que dans la déclinaison des romans subséquents. La relation de l'acte même qu'est l'impulsion devenant histoire ou, si l'on préfère, de l'histoire de l'impulsion, n'est écrite qu'à propos du second ensemble. Et, *a priori*, Sabine n'y joue aucun rôle. Cette impulsion s'effectue en deux temps. Dans un premier temps, Marie extrait un élément – une bague – au sein d'un tout – « une boîte à biscuits

ou à berlingots, en fer, toute piquetée de rouille » — (*Herbe*, 11) et l'offre à Louise. Un don, donc. Effectué à l'occasion de son mariage avec Georges. Un cadeau de mariage, plus prosaïquement encore. De ce fait, l'impulsion est invisible. Ou, plus exactement, elle s'exerce sur les axes narratif et fictionnel du roman, puisque cette scène se situe dans l'incipit du texte, qu'elle en constitue le premier récit et qu'elle fournit un premier crayon des personnages de Louise et de Marie. La seconde impulsion, elle, est ostensiblement soulignée. Il s'agit cette fois d'un legs que transmet un être qui n'est déjà plus tout à fait vivant sans être pourtant cliniquement mort à un autre être, lui en pleine possession de ses facultés, par le truchement d'une bossue qui constitue le maillon intermédiaire entre ces deux types d'humanité. Louise reçoit alors le tout, en l'occurrence « la boîte en fer blanc (plus piquetée de rouille encore, lui sembla-il, que la première fois qu'elle l'avait vue, [...]) » (115). Or, ce sont les deux seules scènes où les deux femmes sont en présence sans tiers, la bossue étant une « passeuse » comme le précise le texte, non un personnage au sens actantiel du terme. Aussi Louise s'emporte-t-elle et manifeste-t-elle de manière résolue son refus d'assumer le rôle qu'on lui a dévolu : « Non, non, répétant, Elle ne m'est rien elle ne peut pas elle n'a pas le droit [...]. » (125).

Si *mutatis mutandis* sa révolte semble similaire à celle qu'exprime Georges, la teneur de cette révolte la distingue totalement de celle qui caractérise son mari. S'il se bat avec des évidences, elle se débat avec des interrogations. En effet, le don, puis le legs n'ont été ni précédés, ni accompagnés d'explications. Or, ces explications, Marie les a fournies, non à Louise qui ne les lui a pas demandées, mais à Sabine, en réponse aux questions qu'elle lui a adressées :

- » Quatre fois vingt ans quatre fois l'âge de l'amour et sans amour
- » Non pas sans amour
- » Et vous allez bientôt mourir
- » Je le sais
- [...]
- » Et vous ne croyez à rien
- Pas de réponse
- » Et vous n'avez pas peur

- » Peur de quoi
- » Et vous ne regrettez rien
- » Regretter quoi (*Herbe*, 64-65)

Cet apparent dialogue de sourds entre celle qui prend soudain conscience qu'elle a vécu sans amour, qu'elle a peur de mourir et qui regrette de n'avoir pas eu une vie autre et celle qui lui oppose une sérénité absolue, reflète deux lectures de l'Histoire diamétralement opposées. Sabine, qui dans les faits n'a jamais été seule, qui a été épouse, qui a été mère, qui croit en Dieu, ressent une solitude qu'elle juge d'autant plus intolérable qu'elle comprend qu'il s'agit de celle caractérisant l'individu confronté à sa mort prochaine. Marie, au contraire, qui n'a été ni épouse, ni mère, ne craint cependant ni la solitude, ni la mort. La précision que formule Sabine pour justifier l'interrogatoire auquel elle soumet Marie, concerne en fait non la vieille femme, mais elle-même :

» Je ne sais pas regretter ce qui aurait pu être ce qui n'a pas été
ce qu'on n'a pas eu ce qu'on n'a pas fait (65)

Or, Marie n'a rien à regretter : elle a élevé Pierre comme s'il était son propre fils et a choisi Louise pour recueillir l'héritage de sa vie entière. Sabine, en revanche, est consciente de sa propre stérilité : ses filles l'ont quittée, son fils l'a reniée et nul ne sera son légataire.

À l'évidence, donc, *L'Herbe* est un roman de la filiation. Au travers de Sabine, c'est l'image de la mère qui ici se dessine. Image récurrente, image obsédante, image redessinée roman après roman jusqu'au *Tramway* par Claude Simon. En effet, au-delà de la thématique de la filiation, c'est la filiation du roman simonien qui se met en place. Et cette histoire est proprement l'Histoire. Ainsi, ce roman de la filiation est par excellence un roman matriciel.

Inscription

[...] regardant écrire sur un coin de table ou de comptoir
la femme penchant son mystérieux buste de chair blanche
enveloppé de dentelles ce sein qui déjà peut-être me portait

dans son ténébreux tabernacle sorte de têtard gélatineux lové
sur lui-même avec ses deux énormes yeux sa tête de ver à
soie sa bouche sans dents son front cartilagineux d'insecte,
moi ?... {*Hist.*, 401-402)

Cet explicit d'*Histoire*, roman qui lui-même constitue la clausule de la période centrale de l'œuvre simonienne, redéploie la trinité instaurée par *L'Herbe*, le père (« écrire »), la mère (« ce sein ») et le fils (« moi ») et la réunit en une seule personne. Aux deux extrémités de cette période centrale, l'image de la matrice s'avère donc prépondérante. Mais, ce qui suscite tout particulièrement notre intérêt dans cette dernière phrase d'*Histoire*, c'est que précisément cette matrice fait image. Et, tout naturellement, cette image en rappelle une autre : « [...] quelque petit monstre macrocéphale [...] inviable et dégénéré [...] » (*P*, 549).

Toutefois, si dans le premier cas c'est le moi qui s'annonce, dans le second c'est la Révolution, et par extension de la synecdoque l'Histoire, qui meurt née. Ainsi, la conjonction, ou si l'on préfère l'intersection, du moi et de l'Histoire s'opère par le truchement de l'image. Le roman familial recourant aux mêmes images que le roman de l'Histoire, de surcroît à la même image matricielle, nul doute que l'un s'écrit en palimpseste de l'autre et que tous deux s'inscrivent uniment au sein du roman simonien. Or, ce constat, Claude Simon l'avait déjà implicitement énoncé dans *L'Herbe*, en procédant à la juxtaposition de la restitution du contenu des cahiers noircis par la plume de Marie :

[...] les pages de papier grisâtre et quadrillé portant chacune en tête comme un fatidique leitmotiv « Reste en caisse... », la moitié droite divisée par les deux colonnes : « Dépenses », « Recettes », l'accumulation, le formidable et patient entassement de chiffres minuscules [...] {*Herbe.*, 215-216),

et de la description de leur couverture qui était celle de tous les cahiers d'écoliers de l'époque :

traditionnellement ornés, comme les cahiers, d'un de ces traditionnels motifs allégoriques, patriotiques et guerriers – légion d'honneur, clairon ou coq battant des ailes devant un soleil d'Austerlitz aux rayons déployés – [...] (220).

L'histoire singulière d'une existence spécifique relatée page après page par des dates, des mots et des chiffres, d'une part. Et de l'autre, des images d'Epinal célébrant les vertus guerrières de la nation française. L'histoire minuscule dans l'Histoire majuscule. Et le tout est l'Histoire, ou plus exactement, parce que l'Histoire n'est pas écrite une fois pour toute, puisque l'histoire s'écrit jour après jour, la couverture du cahier est le frontispice sous l'égide duquel se déroule le récit historique. Ce document constitue une parfaite mise en abyme de la méthodologie employée par Claude Simon pour inscrire l'Histoire au sein de ses romans. Méthode qui, conduite jusqu'à ses conséquences ultimes, aboutira à la constitution de « Lexique », la deuxième partie de *La Bataille de Pharsale*. Mais, cette fois, conformément aux normes régissant la classification lexicale, le thème réside en la mention d'un substantif voire d'une lettre et le prédicat mêle images et textes. Ainsi, par exemple, la première de ces rubriques, « Bataille », procède à l'imbrication de restitutions picturales et de citations textuelles. Mais, la rubrique « Guerrier », substituant à partir d'un même motif l'unicité à la multiplicité, relate sur le mode bouffon la pantomime guerrière à laquelle s'adonne un soldat ivre dans un dortoir militaire. Les références picturales, les emprunts intratextuels aux évocations de combats antiques, le traitement des descriptions jouant du chromatisme des postures corporelles et de la répartition de l'ombre et de la lumière, enfin l'épitexte intime des croquis exécutés par le romancier dans les marges de son manuscrit, tout démontre que selon Claude Simon, chaque texte est conjointement image.

Or, afin de demeurer dans le registre du « guerrier » et de la « bataille », et sur le mode de l'épique et de son travestissement parodique, le simulacre de lutte qu'exécutent sur le carrelage de la salle de bain les corps du « vieil homme » et de la « vieille Déjanire hoquetante » (*Herbe*, 226) devient successivement, grâce à la comparaison, reproduction de tableau dans une édition du Petit Larousse – « com-

me dans ces tableaux reproduits dans les pages illustrées du Petit Larousse » –, puis sans outil de comparaison, toile exposée au milieu d'autres toiles dans un musée – « les noms des personnages eux-mêmes oubliés gravés sur le cartouche en cuivre, vissé sur le cadre, que l'on peut déchiffrer en se penchant ». La capture d'une scène en mouvement soudain pétrifiée puis figée pour l'éternité, procédé qui sera récurrent durant la période scripturale de la production simonienne, représente par excellence l'Histoire en train de se faire s'inscrivant au sein du roman en train de s'écrire.

En effet, de même que le roman « ne racontera pas l'histoire exemplaire de quelque héros ou héroïne, mais cette tout autre histoire qu'est l'aventure singulière du narrateur qui ne cesse de chercher, découvrant à tâtons le monde dans et par l'écriture » (*OA*, 1183), l'histoire est investigation du passé, du présent, exploration lente, minutieuse de documents arides, *a priori* sans attrait ; et l'Histoire s'inscrivant dans le roman, autant, sinon plus, le récit des recherches menées que celui des découvertes effectuées. Aussi l'Histoire ne s'écrit-elle pas sur le mode de la restitution de ce qui fut autrefois, mais sur celui de ce qui est au présent de l'écriture. Comme l'a établi Claude Simon lui-même, *L'Herbe* est une composition qui compose avec le passé, le présent et le futur, mais qui s'est composée au présent de l'écriture : « [...] la composition d'ensemble, elle, a beaucoup changé en cours de travail, ne s'est trouvée que petit à petit, par tâtonnements¹ ».

Comme il le réalisera plus tard de manière magistrale dans *Les Géorgiques*, Claude Simon n'introduit un élément exogène dans le texte romanesque qu'après avoir acquis la certitude que son intégration sera absolue et que, de ce fait, il constituera un élément authentiquement endogène à l'intérieur de l'économie textuelle. Lorsqu'ils sont cités, les documents légués à Louise par Marie entretiennent des rapports intertextuels avec le texte environnant, et à ce titre participent pleinement du tissu textuel de *L'Herbe*. Comme la photographie, s'échappant de l'un des carnets quand Louise les rejette, restitue aussitôt pour qui la regarde un instant fugace du mois d'août

¹ Claude Simon in Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 172.

1896, la page de comptes reproduite dans le roman fait revivre instantanément une semaine ou un mois de la vie de Marie pour qui la lit. D'un bout à l'autre de la chaîne qui conduit de la production à la réception, le processus est similaire, et ce qu'affirme Claude Simon à propos de la photographie pourrait l'être au sujet d'un livre de comptes :

Si, bien sûr, photographe, c'est fixer au moyen d'une image quelque chose qui s'est produit à un certain endroit et à un certain moment, cette image en soi a sa propre existence, indépendante de toute fonction mémorisante ou de conservation. (*Phot.*, n. p.)

Texte et image ne sont plus simplement le support d'un contenu externe, mais détiennent indéniablement une existence propre. En deçà ou au-delà de ce pour quoi ils ont été faits, ils sont en eux-mêmes et par eux-mêmes. Cette évidence déjà perceptible dans *L'Herbe* sera rappelée par la citation de Heidegger placée en épigraphe de la troisième partie de *La Bataille de Pharsale* : « Un outil apparaît endommagé, des matériaux apparaissent inadéquats... C'est dans ce découverturement de l'inutilisable que soudain l'outil s'impose à l'attention... » (*BP*, 685). Ainsi « la suite des millésimes écrits à la suite les uns des autres » (*Herbe*, 119) sur la couverture des carnets, lorsqu'ils sont alignés sur la page du roman, sont-ils privés de toute fonction ancillaire et figurent-ils des lignes d'écriture, bref un texte. Un texte, donc, semblable à ces textes latins gravés dans le bronze ou dans la pierre, à ces « rangées de mots elles-mêmes comme maçonnées » (130) qui relatent une Histoire aujourd'hui oubliée en défiant le temps. Mots-images, rangées de mots constituant en elles-mêmes une image, assemblage de mots dont le sens s'est perdu, mais dont les qualités esthétiques sont demeurées intactes. Par-delà l'alignement de chiffres ou de lettres, c'est l'alignement qui importe aux yeux de Claude Simon, comme il l'établira en intitulant « Page d'écriture » l'une de ses photographies représentant un mur constitué par des alignements de pierres (*Phot.*, 86)¹.

¹ Photographie que l'Association des lecteurs de Claude Simon, peut-être en hommage à Marie, reproduira sur la couverture de ses *Cahiers*.

Cette page d'écriture côtoie dans *Photographies* « Mur à Salses » (*Phot.*, 87). Que l'Histoire soit évoquée sur le mode métaphorique ou qu'elle soit représentée telle qu'elle se manifeste, elle est indissociable du texte qui la restitue. À ce propos, André Dalmas note que « [l]e langage de l'histoire devient l'histoire d'un langage¹ ». Or, la palette des langages s'avère extrêmement riche dans *L'Herbe* : des langages d'animaux – « la délicate indignation » du chat (*Herbe*, 261), « le bourdonnement des insectes » (19), « l'assourdissant pépiement des moineaux » (235) – au langage mécanique – « le grondement imperceptible du train de Pau » (261) – et au langage humain, écrit comme celui dont Pierre noircit sans fin des feuilles auquel nous n'aurons pas accès, ou celui auquel a recours Marie pour remplir ses carnets ou rédiger sa correspondance dont nous pourrions consulter certains échantillons, et oral, du verbiage habituel de Sabine à l'extrême laconisme des autres membres de la famille en sa présence. Mais tous ces langages sont dominés, subvertis, néantisés par « ce son sans plus rien d'humain [...], ce rôle formidable, comme un soufflet de forge, monotone, obsédant et cadencé » (77) qui provient de la chambre aux volets fermés où le temps matérialisé a élu domicile.

« [L]es dix jours qui s'écoulèrent ainsi dans la tiède agonie de l'été moribond » (*Herbe*, 124), période où quasi miraculeusement l'homme fut en symbiose avec la nature, revêtent à l'échelle de l'individu la même importance qu'à celle de la collectivité les « [d]ix jours qui ébranlèrent le monde » dont John Reed relate la chronique dans l'ouvrage qui porte ce titre. De ces dix journées nécessaires à une agonisante pour passer de vie à trépas, Louise conservera le souvenir « d'une durée vague, hachurée, faite d'une succession, d'une alternance de trous, de sombre et de clairs » (125). De ces dix journées indispensables à une nation pour mettre au monde une société radicalement nouvelle, John Reed ne retient que l'essentiel à ses yeux, « l'édification de la charpente d'un monde nouveau² ».

¹ André Dalmas, « L'enfer de Melville », *Tribune des nations*, 7 novembre 1958, cité par Stuart Sykes, *Les Romans de Claude Simon*, Paris, Minuit, « Arguments », 1979, p. 52-53.

² John Reed, *Dix jours qui ébranlèrent le monde*, Paris, Le Club français du livre, 1958, p. 312.

Cette confrontation, que justifie également l'insertion de nombreux fragments textuels du livre de John Reed dans *Histoire*, nous enseigne que début et fin appartiennent à un même mouvement qui ne débute ni ne finit jamais véritablement, puisque, sur le modèle du retour des saisons, il constitue un cycle. Aussi, dans *Histoire*, les citations de John Reed sont-elles associées à d'autres citations empruntées à la littérature latine et évoquent elles aussi un monde en mutation. En procédant de la sorte, Claude Simon relativise l'importance dévolue aux formidables révolutions dont rend compte l'Histoire événementielle. L'organisation circulaire qui préside tant à l'énoncé qu'à l'énonciation de *L'Herbe* — du « rien » initial au « rien » final, de l'herbe à l'herbe, du rendez-vous au rendez-vous, du train de Pau au train de Pau — restitue elle aussi une histoire révolutionnaire, mais ce à un tout autre sens du terme. En fait, se met ici en place le processus qu'Alastair Duncan décrit comme caractéristique du mouvement qui anime *Le Palace* : « [...] la forme du roman [...] passe et repasse par les mêmes points, mais à chaque fois avec un décalage¹ ». Ce décalage qui affecte la fiction — du « rien » qui concerne Marie à celui qui réfère à la disparition du train, de Louise dans l'herbe en présence de son amant à Louise seule accoudée à la fenêtre de sa chambre regardant les feuillages des arbres au-dehors — est la marque même de l'inscription de l'Histoire au sein de *L'Herbe*. L'Histoire, n'étant par nature jamais fiable, il convient sans cesse de la dire et de la redire, mais sans jamais traiter exactement de la même matière, mais sans jamais en traiter de la même manière. Or, grâce à ce décalage, c'est dès *L'Herbe*, l'édifice romanesque de Claude Simon qui s'annonce, puisque par principe un tel traitement de l'Histoire est sans fin.

¹ Alastair Duncan, « Notice » du *Palace* (CE, 338).